

La peinture des sons dans la *Solitude* de Charles Sorel

Julien GOMINET-BRUN (Montpellier)¹

Summary

Music is a central theme in Charles Sorel's novel, *La solitude et l'amour philosophique de Cléomède* (1640). Its protagonist, Cléomède, is a nobleman who withdraws from the world to seek wisdom. His spiritual journey is accompanied by music from the beginning to the end of the novel. Cléomède plays the lute and sings; he is also attuned to the natural soundscape, which he perceives as a form of concert. This study aims to elucidate the role and significance of music in Cléomède's path. Additionally, we seek to analyze the novel's poetics and its connection to music.

La musique occupe une place remarquable dans le roman français de l'âge baroque. Bergers et amants de la pastorale chantent souvent leurs désirs et leurs ennuis, en vers et en harmonie, comme dans l'*Astrée*. Comédiens et voyageurs des récits comiques trouvent dans cet art matière à divertissements ou gratifications, de Francion à Cyrano de Bergerac. En ces temps d'effervescence littéraire, le roman se fait l'écho d'une culture du loisir mondain où la musique et le chant tiennent un rôle prépondérant.²

Cette influence est bien visible dans l'œuvre de Sorel, et plus particulièrement, dans *La solitude et l'amour philosophique de Cléomède* (1640).³ L'auteur du *Francion* compose ce roman didactique parallèlement à son encyclopédie, *La science universelle*, qu'il introduit de manière ludique en faveur des honnêtes gens.⁴ Cléomède est un gentilhomme qui fuit la compagnie des hommes pour s'initier à la sagesse, dans une retraite bucolique. Sa solitude est propice à un cheminement spirituel, rythmé par des lectures, la méditation et l'observation de la nature, jusqu'à son retour au monde, à la fin du séjour. Cléomède chante aussi et joue du luth pour se délasser ; la campagne qui l'entoure laisse par ailleurs entendre une foule d'harmonies qui le charment. Les lectures et les rêveries du héros sont également truffées de références musicales, riches d'enseignements voilés sous la fable.

Nous voudrions tenter de mettre en lumière la place et les fonctions de la musique dans ce roman qui offre une représentation particulièrement riche de cet art, quoique peu considérée jusqu'ici. Certains thèmes, également présents dans *La science universelle*, retiendront particulièrement notre attention : les émotions suscitées par l'harmonie, son

lien à la cosmologie, à la science et à la technique. On tentera en outre de décrire la poétique musicale de l'œuvre et la manière dont Sorel met en texte l'art des sons.

Musique et vertus de l'âme

Sorel reprend à son compte certains *topoi* du roman pastoral : la retraite bucolique de Cléomède évoque celle des gentilshommes de l'*Astrée*, devenus bergers. À la différence de Céladon, toutefois, le héros sorélien est en quête d'un amour spirituel, aperçu dans un songe qui lui révèle à deux reprises la figure de Sophie, hypostase mystérieuse de la science et de la sagesse. La musique est, au fil de l'intrigue, l'une des occupations du héros qui chante son amour, comme les bergers du Lignon. Sorel donne à ce motif une importance primordiale puisque Cléomède voit aussi dans l'harmonie un moyen d'apaiser ses maux et de méditer.

Le thème apparaît au début des pérégrinations du personnage qui va et vient dans les bois en quête d'un lieu propice à ses rêveries. Ces déambulations, soigneusement décrites, le font passer de son ermitage aux bois alentours ; Cléomède les parcourt quotidiennement en traversant les forêts et les prairies, lieu où Sophie lui apparaît en songe une première fois. Il suit également le cours d'une rivière jusqu'à sa source, encore marqué par la vision. La description s'inscrit dans la tradition pastorale et celle du *Songe de Poliphile*, auquel Sorel renvoie dans la postface (Sorel 2018, 480). Elle rappelle également les évocations de Saint-Amant et de Théophile de Viau dans leurs odes à la solitude. Le décor du roman frappe quant à lui par sa luxuriance, propice à l'émerveillement, mais aussi par sa richesse sonore : avec l'« harmonie » plaintive de l'eau « qui ne servait qu'à rendre le lieu plus plaisant », la « musique » des vents qui agitent « les rameaux des arbres » et « quelques oiseaux » dont le « concert » faisait « glisser je ne sais quel charme » dans l'esprit de Cléomède et « le faisait retirer en lui-même »⁵ (Sorel 2018, 138). Sorel réorchestre le motif du *locus amœnus* en insistant sur l'effet de la musique des bois : les « rêveries » du héros évoquent celles des bergers de la pastorale ; mais elles sont aussi l'expression d'une expérience intérieure, marquée par la contamination discrète du vocabulaire méditatif. Le plaisir de Cléomède est ainsi tout à la fois d'ordre esthétique et spirituel, en lien avec l'harmonie qui favorise le retour à soi.

En l'occurrence, cette découverte n'est que la première étape du parcours initiatique qui fera approfondir au héros l'expérience de l'intériorité, selon une logique commune à la tradition (chrétienne et antique) des exercices spirituels.⁶ L'importance de la musique dans cette trajectoire est confirmée après lorsque Cléomède se met au luth et au chant. La décision coïncide avec les progrès du héros qui se détache des apparences pour « trouver des images plus durables » (Sorel 2018, 139) et apprendre les sciences. Elle est également liée à la douleur de la perte de Sophie qu'il veut revoir, après le premier songe. Cléomède est alors « lassé du bruit » et recherche le « silence » ; mais il cultive aussi sa propre harmonie :

[...] il en savait assez pour charmer ses ennuis, et lui faire espérer que s'il ne pouvait guérir son mal, au moins il y apporterait du soulagement. Ce n'est pas qu'il s'attendît

de le diminuer, mais seulement de l'adoucir : la musique a cela de propre qu'elle nous laisse dans les mêmes accès où elle nous a trouvés, et qu'elle ne rend la douleur plus supportable, que pource qu'elle y semble compatir avec une certaine mollesse qui nous endort ou qui nous enchante. (Sorel 2018, 140s)

Le narrateur précise que Cléomède se mettait ensuite à chanter et composait « en peu de temps quantité de vers à la louange de l'incomparable beauté qu'il cherchait »⁷ (Sorel 2018, 144). Les plaintes rappellent celles des bergers de *L'Astrée*, et d'Orphée, héros des poèmes de Tristan L'Hermite et de Marino.⁸ Sorel reprend le *topos* ovidien de l'élégie consolatrice en attribuant à la musique deux fonctions parallèles : celle de support de la plainte amoureuse, relue ici dans un sens métaphorique et spirituel ; celle, plus spécifique, de remède contre les « ennuis » de l'absence. Cette définition fait en outre écho à la doctrine humaniste de l'harmonie comme auxiliaire moral, souvent reconnue de Ficin à Mersenne. Sorel en fait le levier de l'initiation de Cléomède : celui-ci n'envisage plus la musique comme un objet de plaisir et d'évasion (comme à l'état de nature), mais elle participe à son redressement psychique, selon une lecture typiquement platonicienne.⁹

Ce travail revêt également une dimension intellectuelle mise en évidence dans la description du chant. Le narrateur indique en effet que Cléomède composait une « poésie libre », irrégulière, dans le feu de son inspiration ; et il ajoute que le chanteur « mettait plutôt son espérance dans la vigueur du raisonnement que dans la grâce du chant »¹⁰ (Sorel 2018, 144). Le motif renvoie au *furor poeticus* (Ficin 2014, 45s), thème propice à la promotion discrète d'une nouvelle poésie française, centrée sur le naturel et l'émotion.¹¹ Il est également pour Sorel une façon de souligner la dimension cérébrale du chant de Cléomède, enrichi de « pensées » qui « étaient conçues dans le vrai ordre de la raison » (Sorel 2018, 144). Là encore, le thème s'enrichit de connotations spirituelles liées au vocabulaire méditatif. La musique devient ainsi pour Cléomède le support d'un exercice de l'âme, dans la lignée de la philosophie ancienne et de ses relectures chrétiennes.¹²

Sa pratique musicale repose donc sur un protocole précis, déployé à l'échelle de l'épisode : d'abord, Cléomède joue pour s'apaiser ; ensuite, et non sans paradoxe, il chante Sophie, la source de ses maux, et médite sur ses beautés. Ce mouvement rappelle, dans un registre religieux, les considérations d'Augustin sur la beauté du chant d'Église dans les *Confessions*, et son utilité spirituelle.¹³ Sorel donne une lecture profane de cette doctrine ressaisie dans la peinture amoureuse, elle-même détournée dans un sens symbolique et philosophique. C'est ce que révèle dans la suite du texte l'insertion du chant de Cléomède, au discours rapporté : celui-ci est marqué par la vision d'un amour mondain, charnel (« souverain bien de la vue »), mais aussi spirituel (« j'en adore [...] l'intelligence ») ; par la suite, il intériorise le chant dans une méditation qui « tir[e] des conséquences » de « ses pensées », « au point d'oublier ce qu'il était »¹⁴ (Sorel 2018, 145s). La structure du passage évoque celle de la liturgie chrétienne, partagée entre la célébration et la prière. Elle marque aussi le glissement de l'extérieur à l'intérieur, dans un mouvement qui conduit Cléomède à reconsidérer l'identité de Sophie (« ce n'était point une personne humaine »¹⁵) et les moyens de la revoir (Sorel 2018, 153). C'est

d'ailleurs à l'issue du concert qu'il approfondira sa connaissance de la nature, « ayant aperçu avec elle un abrégé de toutes les beautés du monde » (Sorel 2018, 154), point de départ d'une exploration intellectuelle qui résume le projet de la *Science universelle*.

L'épisode forme donc un nouveau point de bascule dans le roman. Grâce à son chant, Cléomède délaisse le monde des apparences pour atteindre celui des idées, attaché à la figure de Sophie. Son changement est confirmé par les progrès ultérieurs du personnage qui se recentre sur les « beautés [...] qui ne se montraient qu'à l'entendement » ; Cléomède comprend aussi que la dame est l'incarnation de la sagesse et de la science, et, « se laissant guider à de tels mouvements, il visit[e] encore souvent les bois et les eaux, près desquels il s'entret[ient] toujours par la lecture, par la méditation, par le luth et par le chant »¹⁶ (Sorel 2018, 234). Cette découverte précède le deuxième songe qui célèbre les retrouvailles avec Sophie. Celle-ci révèle alors son identité, dans son temple, entourée des quatre vertus personnifiées : ces dernières, bientôt rejointes par « un autre chœur de musique avec les voix et les luths », chantent un « hymne » de louange, accomplissant ainsi la plus haute vocation du chant, comparé à la musique des « bienheureux »¹⁷ (Sorel 2018, 395s). Sorel joue encore de la confusion entre les traditions pour souligner la finalité morale du parcours : Cléomède découvre que la vérité est un canal de la vertu, symbolisée par le chœur. Son parcours, fait d'approfondissements et de répétitions, est ainsi rythmé par les interventions musicales qui consacrent l'évolution du héros.

Dans ce contexte, reste à savoir si la topique n'a pour Sorel qu'un intérêt romanesque, ou s'il reconnaît certaines vertus à l'harmonie. La réponse est donnée *a posteriori* dans les pages de la *Science universelle* consacrées aux arts et aux techniques. Sorel y indique que la musique ne se réduit pas à « un art de plaisir » mais qu'elle est « une partie des mathématiques » (science du nombre sonore) ; il lui reconnaît également la capacité d'« adoucir les chagrins de la vie », de « modérer les passions »¹⁸ (Sorel 1655, 150s) tout en prenant ses distances avec les récits antiques (comme Pythagore apaisant la furie d'un homme). Sorel adopte donc une position critique, largement partagée dans les milieux artistiques et savants, à l'image de Descartes et Mersenne. Il continue en soulignant que la force réside surtout dans la conjonction de la « mélodie du chant » et des « instruments de musique » (la poésie et l'harmonie), dans la continuité des idées humanistes (Sorel 2018, 152).

Ces définitions s'accordent avec le parcours de Cléomède qui dépasse vite le stade du plaisir pour apaiser son ennui et méditer.¹⁹ Les scènes musicales décrivent ainsi en contrepoint une philosophie de l'art qui trouve dans la *Science universelle* sa formulation la plus claire. Cette coïncidence invite du même coup à reconsidérer la place de la musique dans la formation de Cléomède, et, plus globalement, dans le système de Sorel. Discipline du nombre et art plaisant, celle-ci dépasse dans le roman la hiérarchie ordinaire : elle ouvre le héros à la connaissance de la nature et à la sagesse, par un double mouvement affectif et spirituel. Le chant de Cléomède est donc plus qu'un outil de la fiction : il est une introduction à la philosophie, familière et accessible, dans la lignée des recommandations socratiques du *Phédon*, et, dans un registre religieux, aux conceptions de l'humanisme dévot.²⁰

L'harmonie du monde

L'apprentissage de Cléomède repose sur un retour progressif à soi. Il tient également à la découverte des principes de la nature. Cette initiation est liée à sa pratique musicale qui lui révèle l'existence d'une harmonie universelle : la *musica mundana* des Anciens, thème dont Sorel fait un élément structurant du récit.

Celui-ci apparaît au début du parcours lors du premier songe. Cléomède éprouve le désir confus de s'élever à la connaissance, sans avoir encore les moyens d'y parvenir. Durant l'une de ses promenades, il s'endort et voit Sophie, dont l'identité reste cachée ; il découvre également « un spectacle merveilleux qui lui appr[end] quantité de choses qui lui étaient auparavant inconnues, lui faisant voir en un seul endroit toute la machine du monde » (Sorel 2018, 133). Sorel investit la topique du rêve, qui fait aussi bien référence à *Poliphile* qu'au songe de Scipion dans la *République* de Cicéron. Il révèle, à la fin du roman, ses influences, au rang desquelles il ajoute aussi la *Consolation de philosophie* et, dans un registre avoisinant, le mythe d'Er (Sorel 2018, 470s). Ces intertextes, à l'image du récit cicéronien, rattachent la vision de Cléomède à la tradition de la *musica mundana* : Scipion voit en effet le cosmos et les sphères célestes dont le « mouvement » produit une « musique si puissante et si douce »²¹ (Cicéron 2002, 110s). La référence à l'harmonie des astres demeure implicite dans le songe de Cléomède, ainsi que dans le récit postérieur qu'il en donne à ses compagnons de route, Dorilas et Nicocléon (Sorel 2018, 337s).

Dans la suite du récit, le héros fait cependant l'expérience de la musique universelle. Il l'éprouve d'abord en écoutant l'« harmonie » de l'eau dans les bois, les vents qui « agitaient les rameaux des arbres d'une plus vive secousse pour y tenir leur partie », et le « concert » des oiseaux (Sorel 2018, 138). À ce stade, Cléomède est touché par les sonorités et la beauté du paysage ; il ne perçoit pas l'unité d'ensemble ni la raison des phénomènes. L'épisode du luth révèle ensuite une prise de conscience. Le narrateur décrit en détails le jeu du musicien et ses compositions, faites d'abord de « boutades assez gaies », et d'« airs » plus « graves » et « tristes », selon une démarche similaire aux suites contemporaines pour luth, dont Sorel présente une transcription au sein du roman ; le récit met aussi en évidence la concentration accrue de Cléomède qui tire de l'instrument les plus rares accords :

Prenant garde en cette sorte à ce qu'il pouvait exécuter, il se proposait de n'employer plus ses forces contre soi-même, mais de faire qu'elles puissent captiver ou attirer au moins et fléchir les choses dont il devait espérer quelque secours. Tout ce qui est au monde est placé et conduit avec des mesures et des proportions certaines, et si nous voulons que cette musique naturelle opère dessus nous, il ne faut que nous conformer à ses ordres par le moyen de celle que nous avons inventée. C'est pourquoi Cléomède qui commençait d'être instruit aux plus rares secrets, s'était préparé à cette imitation. Il se mit encore à toucher le luth sur des tons si agréables et avec des accords si recherchés, qu'il n'y en a point qui aient plus de pouvoir sur l'esprit. (Sorel 2018, 143)

Cléomède joue des pièces plus complexes après les préludes. La suite musicale offre ainsi une représentation de l'évolution du joueur, de plus en plus absorbé. Elle révèle également l'origine de ses talents, liés à une compréhension nouvelle de la réalité, fruit du songe et des méditations : Cléomède perçoit désormais l'existence d'un ordre rationnel dans la nature, régi par les lois de l'harmonie (« proportions », « mesures ») qui se reflètent dans son jeu. L'image n'est pas sans rappeler la figure de Pythagore, tendant l'ouïe et l'esprit pour écouter la musique des astres (Jamblique 2011, 37). Sorel fait à son tour de Cléomède le compositeur d'une musique à l'image du cosmos, selon une dialectique héritée de la tradition platonicienne (*musica mundana*, *musica instrumentalis*)²². Le concert devient ainsi l'allégorie de la connaissance : Cléomède s'extrait du sensible pour contempler la raison du monde, dont Sophie est l'origine.

Dans les méditations qui suivent le concert, la dame est significativement identifiée à la force qui « faisait mouvoir les cieux par de certains intervalles », « maintenait l'union des éléments malgré leur diversité » et « réglait » l'ensemble des créatures (Sorel 2018, 155s). Les mêmes termes sont employés dans l'hymne des vertus, dans le second songe : celles-ci louent en Sophie celle qui « commande aux astres et aux éléments », à toutes les créatures corporelles dont « les proportions [...] sont moins estimables que les siennes », mais aussi aux « substances spirituelles »²³ (Sorel 2018, 395). Ces références s'inscrivent dans le sillon du platonisme et d'une conception musicale de l'univers décrite dans le *Timée* : Sophie est le principe organisateur du monde et de la vie ; elle est en outre assimilée à la providence qui détermine le cours de l'histoire.²⁴ Cette vérité s'impose progressivement à l'esprit de Cléomède et au lecteur, maintenus dans l'attente de l'épiphanie. Elle n'épuise certes pas les conceptions scientifiques de Sorel qui fait de la physique, plus que de la musique, un principe clef de son système centré sur l'observation et l'expérience. Elle découvre néanmoins au héros l'existence d'une structure rationnelle dans la nature.²⁵

Le thème de la *musica mundana* est également abordé dans la *Science universelle*. Dans les pages sur la musique, Sorel passe en revue les diverses manifestations d'une réalité décrite par les Anciens (astres, éléments, homme, animaux) : il ne nie pas l'existence de cette harmonie qui montre « le rapport des choses les unes aux autres », « l'accord et l'union de quelques substances » ; mais il relativise son importance en indiquant qu'elle se réduit à de simples relations, analogues aux « proportions » musicales, et non au système des Anciens, rempli d'« imaginations inutiles » (Sorel 1655, 150s). Sorel conteste surtout l'idée d'une musique des astres : il la réduit à des rapports de « convenance », et ajoute que les cieux « n'ont garde de faire du bruit en tournant »²⁶ puisqu'ils ne se heurtent pas, condition jugée nécessaire au son (Sorel 1668, t. 1, 281). Son scepticisme rappelle la position de La Mothe le Vayer qui rejette l'existence de l'« harmonie mondaine » pour des raisons analogues (La Mothe le Vayer 1985, 154).

Ces définitions ne contredisent pas le roman. Cléomède reconnaît qu'une harmonie existe et il la célèbre dans ses compositions ; mais aucune référence n'est faite à la musique des sphères, y compris dans les songes que Sorel vide de leur contenu musicologique. Et à propos de la « musique naturelle » perçue par Cléomède, le romancier se contente de renvoyer

à trois traités modernes : ceux de l'*Harmonie universelle* de Mersenne (1627-1636), le *De harmonia mundi* de Zorzi (1525) et l'*Utriusque cosmi* de Fludd (1617) (Sorel 2018, 419). Sorel reconnaît après eux une certaine pertinence au paradigme musical ; mais il renvoie dos à dos des œuvres aux croyances et aux méthodes opposées (mécanisme et rationalisme pour Mersenne, occultisme, cabalisme et alchimie pour Zorzi et Fludd). Le romancier ne se prononce pas en faveur de l'une ou l'autre école ; il prend ainsi ses distances avec des systèmes accordant une importance jugée trop grande (et soumise à débat) à l'harmonie. La mise en scène du roman n'est donc pas purement fictive ni contradictoire avec le reste de l'œuvre ; elle s'accorde avec les données de la *Science universelle* qui affiche une réserve conforme aux pratiques de Cléomède. Sorel accueille donc favorablement la doctrine de la *musica mundana* mais il la redéfinit dans son système : un système qui, en l'occurrence, fait des « expériences »²⁷ (Sorel 2018, 336) le fruit de la connaissance, selon une perspective inspirée par le modèle baconien.

La louange de l'art

L'influence de Bacon et, plus largement, de la nouvelle science, se révèle également dans l'importance accordée à la mise en pratique des savoirs. Cléomède en fait l'épreuve à la lecture du récit enchâssé de Panphile, chevalier crétois qui visite le palais de Physis et les appartements de son époux, Technès, remplis d'inventions scientifiques. Cette fable allégorique découvre à Cléomède l'utilité des sciences (Technès) et la nécessité de perfectionner les œuvres de nature (Physis), dans un esprit typiquement baconien, consacré dans la *Science universelle*.²⁸ Sorel intègre la musique à ce programme à côté des autres sciences et des arts au sein desquels elle occupe une place de choix.

Cette promotion a, en l'occurrence, partie liée avec la fantaisie et l'utopie. Lors de la visite du palais, Panphile observe en effet un certain nombre d'inventions extraordinaires révélant les pouvoirs de la science : parmi elles, des statues plus vivantes que nature, dont « l'une commença à jouer du luth, l'autre de l'épinette », tandis qu'une autre encore « s'étant levée en cadence, fit quelques pas de sarabande en faisant claquer ses doigts » (Sorel 2018, 202s) ; ailleurs, il aperçoit « neuf statues de bronze qui étaient sur le haut d'une tour avec la trompette à la main qu'elles haussaient de temps en temps vers leur bouche » (Sorel 2018, 181). Dans les jardins, il découvre une volière remplie d'oiseaux qui « imitaient la voix humaine » tandis que d'autres « récitaient chacun une strophe à la louange de Technès et de Physis et se répondaient tour à tour sans se confondre »²⁹ (Sorel 2018, 201).

Sous son apparence fantaisiste, ce tableau évoque certaines considérations de savants comme Mersenne sur le langage des oiseaux, ou Salomon de Caus sur la construction d'orgues imitant la voix humaine.³⁰ Il rappelle également le récit de *La nouvelle Atlantide*, île utopique où l'on cultive la connaissance pour le bien commun. Bacon décrit dans ce texte programmatique des inventions similaires exposées dans la maison de Salomon. Dans les ateliers consacrés aux « sons », le narrateur découvre des instruments imitant la parole ou les

cris des animaux qui révèlent quelques applications potentielles de l'harmonie (Bacon 2000, 127). Sorel se fait également l'écho de ces curiosités dans la *Science universelle* qui fait de la technique le fin mot de la connaissance dans tous les domaines.³¹ L'inspiration baconienne est encore visible avec la description des maisons des inventeurs rassemblés par Technès, en référence à la maison de Salomon. Panphile passe dans plusieurs appartements, spécialisés dans un élément (terre, eau, air, feu) : dans celui de l'air, il remarque que « l'on se pouvait aviser pour rendre cet élément plus pur, et pour imiter le souffle des plus agréables vents » ; il découvre aussi « quelques instruments de musique que le vent faisait jouer, et entre autre des orgues qui imitaient le murmure de l'eau, le chant des oiseaux, le son des trompettes et des flûtes, et même la voix de l'homme », ³² ceux-là même qui donnaient l'illusion aux statues de chanter (Sorel 2018, 198). La visite de Panphile offre ainsi, sous le voile de la fiction, un résumé du programme de perfectionnement conçu par l'encyclopédiste dans le champ musical.

Cet art est envisagé parallèlement à d'autres sciences qui sont l'objet d'inventions analogues dans le palais de Technès (physique, mécanique, astronomie...). Il revêt pourtant une importance symbolique à l'échelle du récit, en lien avec le thème de l'harmonie du monde. La louange de la technique trouve dans le concert de Cléomède une représentation qui résume l'intention de l'œuvre. Dans son portrait, le narrateur décrit longuement le jeu du luthiste dont les « doigts avaient été quelque temps à pincer les grands accords » puis « venaient à des moindres », tandis que « le pouce de sa main droite et les autres doigts, allaient tantôt réveiller les petites cordes et tantôt les grosses, afin qu'elles parlassent diversement, et que l'harmonie fût produite par cette diversité » ; le récit se prolonge et aboutit à la peinture du luth :

Il l'appelait le compagnon de sa tristesse et de sa joie ; il disait qu'il s'étonnait de ce qu'ayant été autrefois une branche d'arbre qui avait des rameaux, qui devenait sèche en hiver et reverdissait au printemps ; au lieu qu'il avait récréé la vue, il réjouissait alors le sens de l'ouïe, mais que c'était qu'après la perte de l'âme végétative que la nature lui avait donnée, l'artifice en récompense l'avait rendu capable d'avoir un son qui imitait les meilleures voix des hommes. (Sorel 2018, 141s)

Le portrait de l'instrumentiste séduit par sa précision et le déploiement des ressources de l'*enargeia*.³³ Mais il célèbre aussi, sous une forme allégorique, l'industrie humaine qui perfectionne la « musique naturelle », à l'image du luth, morceau de bois façonné dont Cléomède tire les plus riches sonorités. Dans ce cadre, l'allusion au mythe d'Orphée prend une nouvelle signification, technophile et conquérante : l'évocation des animaux « attirés » par le luth évoque la domination humaine, consacrée après coup dans le palais de Technès ; mais aussi celle des « arbres » et des « rochers » que Cléomède imagine pouvoir transmettre « des échos » du concert, en référence aux échos artificiels de la *Nouvelle Atlantide* imaginés dans la maison des sons (Sorel 2018, 144).³⁴

Sorel ne livre pas la clef de lecture de l'épisode. Celui-ci trouvait pourtant dans la *Sagesse des anciens* de Bacon une inspiration proche, au chapitre consacré au mythe d'Orphée. Dans la lignée de la tradition mythographique, le chancelier en livre une interprétation allégorique, étayée par sa conception des sciences et du progrès. Il reconnaît en effet dans le chant orphique une double fonction : celle d'« apaiser les Mânes » et d'« attirer les bêtes et les bois » ; fonction qu'il rattache successivement à la « philosophie naturelle » et à la « philosophie morale et politique » (Bacon 1997, 95). Le musicien de Thrace figure ainsi l'idéal d'une science alliée de la sagesse, dont le but est à la fois de servir le bien commun et d'améliorer la vie humaine, en conformité avec les lignes du programme défini par le chancelier dans *Du progrès et de la promotion des savoirs* (1605). L'alliance de la morale, de la politique et de la connaissance, n'est pas sans rappeler le parcours de Cléomède, qui s'élève progressivement à la vertu. Le chant orphique manifeste ainsi l'idéal d'une science éclairée, au service du bien commun, constat partagé par le héros de la *Solitude* lorsqu'il revoit Sophie qui explique le but du parcours : « il faut joindre les connaissances aux vertus, et que les sciences servent à vous guider vers la sagesse »³⁵ (Sorel 2018, 394). Sur le plan narratif, le concert de Cléomède peut donc se lire comme une anticipation voilée de son cheminement. À un autre niveau, l'épisode offre un résumé du projet politique de la *Science universelle*, dans la continuité des leçons baconiennes.³⁶

Dans la *Solitude*, Sorel repense la doctrine de l'harmonie universelle en faisant de la musique humaine son accomplissement. C'est ainsi qu'on peut comprendre les paroles du chant des vertus qui louent en Sophie la patronne des sciences et de la sagesse : « Tous les trésors du monde ne sont que misère au prix de ses richesses ; toutes les grandeurs de la Terre sont soumises à ses pieds ; toute la Nature lui cède. » (Sorel 2018, 395) Approfondie ensuite avec la rencontre des deux compagnons, Dorilas et Nicocléon, la découverte de Cléomède le conduira finalement à quitter sa retraite et renouer avec la société. La compréhension du véritable usage de la science, et l'ouverture à la morale, forment l'ultime étape du cheminement qui réconcilie le savant avec le monde. Ce programme était annoncé dans le récit de Panphile avec la description du palais de Technès. Mais il fallait à Cléomède passer par l'épreuve du songe et de la rencontre pour fuir la solitude qui condamna Orphée.

Conclusion

La *Solitude* offre ainsi une mise en texte musicale à la fois riche et complexe. Sorel investit certaines des grandes questions musicologiques du temps ; il joue également avec les codes de la pastorale et de la poésie lyrique, genres étroitement liés à l'harmonie. Ces motifs forment la matière première de ce roman allégorique qui fait l'apologie des sciences et d'un nouvel ordre politique, à l'époque de Descartes et de Galilée. Cléomède s'élève progressivement à la compréhension du monde, il découvre la valeur des sciences et leur utilité commune. La musique accompagne son cheminement, lié à une transformation du personnage, sur le plan moral et intellectuel. Elle manifeste également l'ambition du siècle pour la conquête de nou-

velles connaissances, au temps du *Discours de la méthode*. Roman et science ne s'opposent donc pas pour Sorel qui tire parti des ressources de la fiction et de l'allégorie pour consacrer le mythe du nouvel Orphée.

Notes

- 1 Julien Gominet-Brun est professeur agrégé de Lettres modernes dans l'enseignement secondaire, docteur en littérature française du XVII^e siècle et membre associé de l'IRCL à l'université Montpellier 3 (UMR 5186). Il est spécialiste des rapports entre littérature, musique et savoirs au XVII^e siècle, et également auteur de *L'Harmonie universelle de Marin Mersenne : musique et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2025.
- 2 Sur la musique dans le roman du temps, cf. Goulet 2008 ; Parmentier 2004.
- 3 Sur le thème musical dans le roman sorélien, en particulier *Francion*, cf. Rosellini 2003, 87s ; Arredondo 1989.
- 4 La *Science universelle* paraît en quatre tomes, publiés successivement en 1634 (t. 1), 1637 (t. 2), 1641 (t. 3) et 1644 (t. 4) avec rééditions et compléments dont *La Perfection de l'homme* (1650). La publication de la *Solitude* intervient au milieu du projet. Sur le lien des deux ouvrages, cf. Rosellini 2017.
- 5 Voir aussi en amont l'évocation du « courroux de l'eau » qui « relev[ait] » Cléomède (Sorel 2018, 136). Théophile de Viau évoque aussi dans « La Solitude » le « bruit de l'eau », et la « sérénade » de la Naïade (Viau 2008, 59). On retrouve ces motifs dans la version de Saint-Amant et dans *Le songe de Poliphile* (Colonna 1994, 21). Sur la symbolique du paysage dans le roman sorélien, cf. Polizzi 2005.
- 6 Le narrateur précise en effet que Cléomède était encore trop attaché à « l'apparence extérieure des choses » au lieu de « penser à ce qui les produits, et à ce qu'elles opèrent » (Sorel 2018, 138). Au rang des romans initiatiques, on pense aussi aux *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine.
- 7 Sur la pratique musicale, voir aussi le commentaire du songe par Cléomède, à la fin du parcours (Sorel 2018, 344).
- 8 Sorel actualise le *topos* en mettant un luth dans les mains de Cléomède. Il décrit dans ce long épisode ses compositions qui évoquent davantage les suites de danses ou l'air de cour accompagné que les chants antiques. Anne-Madeleine Goulet relève des effets semblables dans *L'Astrée* (Goulet 2008, 263s). Avant Cléomède, Francion est aussi un mélomane (Sorel 1996, 403). Francion pratique le luth comme Cléomède (Sorel 1996, 567), mais à sa différence, il voit dans la musique un divertissement. Le modèle d'Orphée est par ailleurs omniprésent dans la poésie baroque, à l'image de *La Lira* de Marino (1608), et de « L'Orphée » publié dans *La Lyre* de Tristan L'Hermite (1641). Sur cette influence, cf. Génétiot 2001.
- 9 Sur cette croyance, cf. Yates 1996, 47s ; Malhomme 2013.
- 10 Dans la partie de la *Science universelle* consacrée à l'examen des anciennes philosophies, Sorel livre un commentaire du *Timée* et de la doctrine de l'âme-harmonie. Il rappelle aussi la double définition de la musique dans la tradition (art et science), et son lien aux mathématiques (Sorel

- 1668, t. 4, 275). Dans cette perspective, la musique est considérée comme un moyen d'accéder à l'intelligibilité du monde, ce qu'opère Cléomède.
- 11 Voir à ce sujet les remarques d'Olivier Roux dans son édition qui rappelle les prises de position de Sorel en faveur de l'« ordre naturel » des mots en poésie (Sorel 2018, 144). On peut ajouter que cette définition est également une manière pour Sorel de défendre la subordination de la musique à la poésie, dans les débats du temps.
 - 12 Ce lien est à mettre en perspective avec la doctrine de la *paideia* et des sciences éveilleuses dans la *République* (Platon 1931, 530d-531e). Sur la tradition des exercices, cf. Hadot 1981. Sur la méditation au XVII^e siècle, cf. Belin 2002.
 - 13 Saint Augustin 1993, 381s. Sur le double usage de la musique dans la tradition chrétienne (purification, dévotion), cf. Gérold 1931, 72s. Sorel s'en fait l'écho doctrine dans les *Pensées chrétiennes* (Sorel 1634, 254).
 - 14 Le chant de Cléomède est rapporté au discours direct, sous la forme d'une prose poétique. Il s'agit d'un pastiche de la poésie amoureuse où l'on perçoit l'ironie de l'auteur pour les convenances du genre. On notera d'ailleurs que Sorel n'intègre pas de poème, contrairement à l'*Astrée*, par rejet de la pratique (Sorel 2018, 419). Sur cette défiance accrue dans le siècle et chez Sorel, cf. Duval 2017, 530s.
 - 15 Dans cette méditation amoureuse (Sorel 2018, 147s), Cléomède repense aux beautés qu'il a connues mais comprend que Sophie est liée aux forces de la nature. Il redécouvre ensuite le paysage dont il tire les connaissances à la base de la *Science universelle*. La nuit arrive et l'oblige à revenir à lui, motif qui fait écho à la tradition méditative.
 - 16 La méditation est un exercice de la retraite célébrée par Pétrarque qui reconnaît aussi ses vertus pour écrire et composer des chants (Pétrarque 1999, 85s).
 - 17 Le chant des bienheureux est un élément topique de la tradition chrétienne. Sur le chœur des vertus cf. Saint Augustin 1947, 461s. Sorel lui donne un coloris profane, qui évoque le chœur d'opéra alternant avec des passages instrumentaux.
 - 18 Le narrateur de *La Solitude* précise aussi avec ironie que Cléomède séduisait les oiseaux qui « perdaient souvent l'haleine et la vie » en l'imitant et déplore l'absence des animaux « plus sauvages [qui] en eussent été apprivoisés » (Sorel 2018, 142s). Sorel parodie le mythe d'Orphée.
 - 19 Le roman présente des contre-modèles dans des récits enchâssés : comme celui de Josaphat que son père entourait de « musiques de voix, et de toutes sortes d'instruments agréables » pour le garder dans l'ignorance du monde extérieur (Sorel 2018, 230). On trouve une référence analogue dans le récit de Panphile, qui goûte des divertissements musicaux (Sorel 2018, 214), et dans le second songe de Cléomède (Sorel 2018, 375).
 - 20 Cf. Platon 1983, 60d7-61b7 ; Mersenne 1985.
 - 21 Sorel cite le mythe d'Er qui contient une description de l'harmonie des sphères (Platon 1934, 617b-617d). Boèce évoque quant à lui l'harmonie du monde et des éléments (Boèce 2008, 265). Plus près de Sorel, on pense au *Songe* de Kepler (1608), également auteur des *Harmonices mundi* (1619). Sur la présence du rêve dans la littérature astronomique, cf. Aït-Touati 2011, 43s.
 - 22 Cf. Boèce 2004, 31s. On retrouve cette distinction dans les *Istitutioni harmoniche* de Zarlino (1573) et le *Traité de l'harmonie universelle* de Mersenne (1627).

- 23 Le narrateur ajoute, à propos de Sophie, que « la musique n'en faisait pas concevoir l'harmonie » (Sorel 2018, 166).
- 24 Outre le *Timée*, cf. Plotin 2009, 242s ; Saint Augustin 1947, 471.
- 25 Sur la physique sorélienne, cf. Alet 2017.
- 26 À propos du son, Sorel indique qu'il « est fait dedans l'air, de deux corps qui se heurtent ; ainsi cette impression a encore ce milieu pour être portée au sens » (Sorel 1668, t. 2, 310). La définition renvoie à Aristote et s'oppose à la conception de Mersenne qui voit dans le son un mouvement qui peut être inaudible (Mersenne 1965, 48). Sorel prend le contre-pied de cette opinion.
- 27 L'œuvre baconienne est accueillie favorablement dans l'examen des philosophies de la *Science universelle* (Sorel 1668, t. 4, 493). Sur l'importance de l'expérience et l'influence de Bacon chez Sorel, cf. Rosellini 2017, 140s.
- 28 L'histoire de Panphile est développée puis commentée par Cléomède (Sorel 2018, 225s) qui en tire la morale suivante : « que pour monter par degrés au comble de tout bien, l'on pouvait commencer par la recherche des choses naturelles et visibles, mais que de là il fallait s'adonner à l'intelligence des arts, et de ce que l'on appelle les sciences, et par-delà les sciences chercher encore quelque chose que l'on n'avait pas accoutumé d'y chercher » : la « sagesse » (Sorel 2018, 232s). Le plan de la *Science universelle* repose sur une logique similaire : la première partie est consacrée à l'étude des réalités corporelles et spirituelles (physique, métaphysique), et la seconde à leur « amélioration » et « usage ». Sur cette dialectique et la leçon de Panphile, voir Rosellini 2003.
- 29 Voir aussi l'épisode du bal où Panphile assiste à une représentation des fables d'Ésope mettant en scène des loups, des renards et des oiseaux « qui contrefont la voix humaine » (Sorel 2018, 186).
- 30 Sur la voix des animaux imitant l'homme, cf. Mersenne 1965, 53. Sur les orgues reproduisant la voix, cf. Caus 1615, 2. La description des statues parlantes s'inscrit dans une tradition remontant au colosse de Memnon. Voir aussi les considérations organologiques de Cardano, dans le chapitre 18 du *De subtilitate*, consacré aux inventions merveilleuses.
- 31 Sur la voix des oiseaux, cf. Sorel 1668, t. 2, 273.
- 32 Dans ses remarques, Sorel précise que les statues sonnent la trompette grâce à un dispositif d'orgues, et que les animaux ont été dressés : autant de marques de l'« industrie » humaine (Sorel 2018, 425s). Sur les liens entre science et inventions merveilleuses, cf. Aït-Touati 2011, 79s.
- 33 Sorel signale dans les remarques que « la description de la manière de jouer du luth et même du son, ne demande point d'autres auteurs pour être confirmée » mais il ajoute que « la variété du son n'est pas une chose que l'on puisse facilement représenter » (Sorel 2018, 418s). La *descriptio* est l'un des principes clefs de la poétique de l'œuvre, étendue au monde visible et à l'invisible. Sorel trouvait toutefois des modèles musicaux dans l'*Astrée* et l'*Harmonie universelle*.
- 34 Sur les échos, cf. Bacon 2000, 127 ; Sorel 1668, t. 3, 30s. Sur l'allégorie chez Sorel, voir enfin Roux 2014, 41s.
- 35 La dialectique science-sagesse est omniprésente dans la pensée chrétienne (Saint Augustin, Thomas d'Aquin). Elle est ressaisie par Charron dans *De la sagesse* (III, 14).
- 36 Sur le projet de l'encyclopédie et ses finalités morales et pratiques, cf. Rosellini 2003.

Bibliographie

- Aït-Touati, Frédérique : *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*. Paris : Gallimard, 2011.
- Alet, Martine : « La matière et le système du monde dans *La science universelle* ». In : Bury, Emmanuel / Van der Schueren, Éric (éds) : *Charles Sorel polygraphe*. Paris : Hermann, 2017, 149-168.
- Arredondo, Soledad : « Música y literatura : la función de la música en la narrativa de Charles Sorel ». In : *Mélanges de la Casa de Velázquez* 25 (1989), 501-516.
- Bacon, Francis : *Du progrès et de la promotion des savoirs*. Éd. Michèle Le Doeuff. Paris : Gallimard, 1991.
- Bacon, Francis : *La sagesse des anciens*. Éd. Jean-Pierre Cavaillé. Paris : Vrin, 1997.
- Bacon, Francis : *La nouvelle Atlantide*. Éd. Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera. Paris : GF-Flammarion, 2000.
- Belin, Christian : *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- Boèce : *Traité de la musique*. Éd. Christian Meyer. Turnhout : Brepols, 2004.
- Boèce : *La consolation de philosophie*. Éd. Éric Vanpeteghem. Paris : Le Livre de Poche, 2008.
- Cardano, Gerolamo : *De la subtilité et subtiles inventions*. Éd. Richard Le Blanc. Paris : C. Langelier, 1556.
- Caus, Salomon de : *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes*. Francfort : J. Norton, 1615.
- Charron, Pierre : *De la sagesse*. Paris : D. Douceur, 1604 (1601).
- Cicéron : *La république*. Éd. Esther Bréguet. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Colonna, Francesco : *Le songe de Poliphile*. Éd. Gilles Polizzi. Paris : Imprimerie nationale, 1994.
- Duval, Suzanne : *La prose poétique du roman baroque (1571-1670)*. Paris : Classiques Garnier, 2017.
- Ficin, Marsile : *Correspondance. Epistolarium (1457-1475)*. Éd. Julie Reynaud et Sébastien Galland. Paris : Vrin, 2014.
- Génetiot, Alain : « Harmonie et tragédie : le lyrisme mélancolique de *L'Orphée* ». In : *Cahiers Tristan L'Hermite* 23 (2001), 5-32.
- Gérold, Théodore : *Les Pères de l'Église et la musique*. Paris : Félix Alcan, 1931.
- Goulet, Anne-Madeleine : « Le concert des voix et des instruments dans les trois premières parties de *l'Astrée* ». In : Denis, Delphine (éd.) : *Lire L'Astrée*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 259-270.
- Hadot, Pierre : *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Études augustiniennes, 1981.
- Jamblique : *Vie de Pythagore*. Éd. Luc Brisson et Alain Philippe Segonds. Paris : Les Belles Lettres, 2011.
- L'Hermite, Tristan : *Œuvres complètes (II), Poésie (I)*. Éd. Jean-Pierre Chauveau. Paris : Honoré Champion, 2002.
- La Mothe le Vayer, François de : « Discours sceptique sur la musique ». In : Mersenne, Marin : *Questions harmoniques*. Éd. André Pessel. Paris : Fayard, 1985, 141-165.

- Malhomme, Florence : *Musica humana. La musique dans la pensée de l'humanisme italien*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Mersenne, Marin : *Harmonie universelle*. Éd. François Lesure. Paris : CNRS, 1965.
- Mersenne, Marin : *Questions harmoniques*. Éd. André Pessel. Paris : Fayard, 1985.
- Parmentier, Bérangère : « Parler sans la langue. Langages et corps dans *Les États et Empires* de Cyrano de Bergerac ». In : *Littératures classiques*, Supplément 53 (2004), 219-236.
- Pétrarque : *La vie solitaire*. Éd. Pierre Maréchaux. Paris : Payot et Rivages, 1999.
- Platon : *Timée*. Éd. Albert Rivaud. Paris : Les Belles Lettres, 1925.
- Platon : *La république*. 3 tomes. Éd. Émile Chambry. Paris : Les Belles Lettres, 1931-1934.
- Platon : *Phédon*. Éd. Paul Vicaire. Paris : Les Belles Lettres, 1983.
- Plotin : *Traité. 45-50*. Éd. Luc Brisson et Jean-François Pradeau. Paris : GF-Flammarion, 2009.
- Polizzi, Gilles : « Un paysage philosophique dans le *Cléomède* de Charles Sorel ». In : Bouloumié, Arlette / Trivisani-Moreau, Isabelle (éds) : *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005, 67-85.
- Rosellini, Michèle : *Lecture et « connaissance des bons livres », Charles Sorel et la formation du lecteur*. Thèse de doctorat. Paris 3 2003.
- Rosellini, Michèle : « Charles Sorel. *La science universelle* de Charles Sorel, monument polygraphique ou « vraie Philosophie » ? ». In : *Littératures classiques* 49 (2003), 157-179.
- Rosellini, Michèle : « Les erreurs de Cléomède ou *La science universelle* éclairée par la fiction ». In : Bury, Emmanuel / Van der Schueren, Éric (éds) : *Charles Sorel polygraphe*. Paris : Hermann, 2017, 115-148.
- Roux, Olivier : *Charles Sorel. La figure, la ligne, et l'invention de l'auteur*. Paris : Honoré Champion, 2014.
- Saint Augustin : *La musique*. Éd. Guy Finaert et F-J Thonnard. Paris : Desclée de Brouwer, 1947.
- Saint Augustin : *Confessions*. Trad. Arnould d'Andilly. Paris : Gallimard, 1993.
- Sorel, Charles : *La science universelle*. 4 tomes. Paris : N. Le Gras/J. Guignard/M. Bobin/T. Girard, 1634-1668.
- Sorel, Charles : *Pensées chrétiennes sur les commandements de Dieu*. Paris : Jean Jost, 1634.
- Sorel, Charles : *De la perfection de l'homme*. Paris : R. de Nain, 1655.
- Sorel, Charles : *Histoire comique de Francion*. Éd. Fausta Garavini. Paris : Gallimard, 1996.
- Sorel, Charles : *La solitude et l'amour philosophique de Cléomède*. Éd. Olivier Roux. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- Urfé, Honoré d' : *L'Astrée*. 3 tomes. Éd. Delphine Denis. Paris : Honoré Champion, 2011-2022.
- Viau, Théophile de : *Œuvres poétiques*. Éd. Guido Saba. Paris : Classiques Garnier, 2008.
- Yates, Frances : *Les Académies en France au XVI^e siècle*. Éd. Thierry Chaucheyras. Paris : PUF, 1996 (1947).